

エドワード・ゴードン・クレイグの世界

——超人形説をめぐって——

加藤 芳 慶

エドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig) の演劇観を最もよく表わしている論文の一つは、彼が一九〇七年に発表した「俳優と超人形」(The Actor and the Über-Marionette) であろう。この論文は、彼の他の論文と同様、手堅く論証するという手続きにはあまり依拠せず、比喩的もしくは詩的な言葉の連なりの中で、彼の目指す演劇のイメージを喚起していくといったスタイルで書かれているため、読む者に一種のとまどいを与えるが、同時にそのことが彼の主張に予言的な口調を与えてもいる。そこで、彼の論文に演劇的観点から近づいていく一つの手掛りとして、「身振り」^③ についての言及に注目しよう。なぜなら、この論文は、まずなによりも、俳優の演技―それは、ついには、俳優追放論に行きついてしまうのだが―をめぐって展開されており、演技は「身振り」のうちに視覚的、直截的に現われると同時に、その基本的な要素の一つを「身振り」のうちに負っているからである。「身振り」については、まず、クレイグが攻撃してやまない、血と肉の生に密着しながら感情移入するタイプの俳優の「身振り」を一瞥し、しかるのち、クレイグが彼の理想を体现するものとし

た超人形の「身振り」に移り、これを多少詳しくみてみよう。そして、この後者の「身振り」を通して、クレイグの目指す演劇を、さらにはその演劇のうちにはの見える彼の世界像の一端を浮き彫りにしてみたいと思う。が、そのためには、最初の手続きとして、クレイグのこの論文の内容を、論点を整理しつつ、たどってみることから始めよう。

クレイグは、論文の冒頭で、俳優の演技は芸術ではなく、したがって、俳優は芸術家ではないときめつける。その理由は、芸術は、きわめて意図的、意識的な「デザイン」(Design)―訳しにくい言葉である。「創作意図」と、その意図の実現されるべく計算された「構想」とを合わせ含んだ言葉ととれる―によってのみ達成されるが、俳優の演技は、あまりにも偶然的な要素に左右されやすく、「デザイン」の埒外に常にはみだしてしまふからだという。俳優の演技が偶然的な要素に左右されやすいのは、俳優が自己の感情を劇中人物に移し入れ、かくして劇中人物と自己との融合をはかろうとする際の、その感情への過度なまでの依拠にあるという。ここには、明らかに、演技創造過程に

おける感情の位置と作用についての公平とはいえない独断がある。また、偶然的な要素に関しても、劇場芸術は、クレイグのいう「デザイン」と、偶然的な要素との一定ならざる微妙な綯い合わせと葛藤のうちにこそ、その独自の存在を保証するもの——さなければ、劇場の一夜は、前夜の複製に転落しかねない——であるとき、偶然的な要素への過度な不信は、劇場芸術の存在の基盤を危うくするものといえよう。しかし、本稿の目的は、劇場芸術における、クレイグのこの論文の批判的位置づけにあるのではなく、すでに述べたように、クレイグの論文のうちに展開されている演劇の世界の浮き彫りにあるので、クレイグの独断に対する性急な批判は、この際極力控えなければならぬ。同じ理由から、クレイグの、俳優という存在に対する否定的な態度を、名女優といわれたエレン・テリー (Ellen Terry) を母に持つ彼の屈折した複合意識——そこには、彼自身の、若いときの、俳優としてはものにならなかった苦い挫折の思いが反映しているように——に帰せしめる精神的な解釈 (例えば、リー・シモンソン (Lee Simonson) の解釈) の誘惑からも身を遠ざけなければならない。それは、彼の演劇の世界に直接光を当てるものではないからである。

クレイグは繰り返している。一度、俳優が感情や激情にとらえられるや、演技する彼または彼女の肉体は偶然にさらされる以外の何物でもなくなると。クレイグの図式では、一方に感情・激情 (emotion; passion) が、他方に精神 (mind) がおかれる。両者は対立しているが、一般的には前者が後者よりも強力であるため、前者は後者を支配し、ついには手なづけ、そうでなければ後者が独自に創り出し得たかも知れ

ないものの破壊にまで手をかすように後者をしむける。そのとき、そこに現出するのは、偶然のごちゃまぜであるところの伏魔殿 (pandemonium) である。しかし、芸術は、こうした偶然のごちゃまぜとは対極にあるものだ、とクレイグはいう。

感情・対・精神の図式の他に、クレイグの使うもう一つの図式は、血と肉の生・対・「死」のそれである。俳優が感情移入をよりどころに劇中人物に扮し、そこに模写してみせるのは血と肉の生であり、この生は「我々すべてにとって愛すべきものであるが、私にとって深求したり、世間に再現してみせたりしたくなるような代物ではない。それは陳腐ですらある。」^⑤という。彼はつづけていう「私の狙いは、我々が「死」と呼ぶ靈魂 (soul) を遠くから垣間見ることであり、想像の世界の美を想起することである。」^⑥と。クレイグにとって、血と肉の生とは、「美しくも、神秘的でも、悲劇的でもなく、退屈で、通俗的で、愚かなもの」であり、それに対して、「死」と呼ばれる「神秘的で、喜ばしい、すぐれて全き生」は、普通に思い浮べられるような暗く、霧のたちこめた世界ではなく、生き生きとした色と光、明確な形象、神秘的で厳肅で美しい人間の像 (figure) に満たされた世界とされる。クレイグの目指す新しい形の演技は、この「死」の世界のエッセンスを象徴的な身振りのうちに表現するものでなければならなかった。が、彼が接し、舞台の上で目のあたりに見た俳優の多くは、感情をよりどころに血と肉の生の再現に相も変らず終始している。しかも、俳優のよりどころとする感情は、「デザイン」に最も組み入れられ難く、偶然的要素にひきずられて勝手気ままに発動する。かくし

て、俳優の与えるものは「偶然の一連の告白」だと、クレイグは断ずる。ここから、彼の提唱する超人形 (Über-marionette) までは、ほんの一步である。

超人形のでてくる個所を、多少長くなるが、以下に引用しよう。ヨロップの知性ある人たちは、「自然^⑧の複写」、それに伴う「写真的で密度の薄い現実」に異議を申し立ててきたのだが、劇場経営者たちがそうした人たちに精神的に反対してきた、と述べたあと、彼の文章は次のようにつく。

「したがって、時がきて真実の現われるのを待つばかりではない。が、論理的な結論はこうだ。本物そっくりの樹を追放し、本物そっくりの言い方や動きを追放する。すると、俳優を追放することに傾かざるを得ない。(略)俳優がいなくなれば、劣悪なお芝居的リアリズムのはびこる道もなくなる。生身の人間であるが故に肉体の弱さや震えから逃れられない俳優がいなくなれば、我々は現実と芸術とを最早混同することはないだろう。

俳優は去り、かわって無生物像——適当な名前がみつかるまでは、それを超人形 (Über-marionette) と呼んでおこう——が登場しなければならぬ^⑨。」

クレイグに超人形を発想させた源である、あやつり人形 (puppet marionette) は、今日最も不幸な時代にあつて、普通には低級な喜劇的人物の類か、上等な玩具の人形の類と考えられ、厳肅な顔は愚かな顔に、微動だにしない「身体」はぎこちない格好に取り違えられがちだが、それでもなお無類のものだという。その理由をクレイグは次のよ

うにいう。あやつり人形は「雷のごとき喝采にあおうと、まばらな拍手にあおうと、人形の「鼓動」は、そのために速くうつこともなければ遅くうつこともない。(人形の「身振り」が速くなるわけでも混乱してしまいうわけでもない。また、花束と愛の奔流に首までつかつていても、女主人公の顔は、相も変わらず厳肅で、美しく、超然としている^⑩。」と。あやつり人形について、ここに述べられたクレイグの言葉は、いささか自己陶醉した、あやつり人形の讃歌であるが、裏を返せば、彼が接し、目のあたりに見た現実の俳優に対する失望がいかに深かったかを物語るものであらう。ともあれ、あやつり人形の讃歌は、次の言葉の中に要約される。「あやつり人形は、古代神殿の石像の後裔であり、神の今日的な変形である^⑪。」

しかし、あやつり人形が俗悪な人の手によってあやつられるとき、それはドタバタ喜劇俳優の模倣に墮し、莊重な優雅さを失って人形の「身体」はこわばり、どこまでも見通す眼力を失って人形の目はただ空を見つめるだけだ。こうして、クレイグは、最早あやつり人形に満足しないで、超人形を創りださなければならないと説くのだ。「超人形は生と張り合うのではなく、むしろ、生を越えていく。それが理想とするのは、血と肉(生)ではなくて、忘我の像(死)である^⑫。」(引用文中の括弧は筆者)と彼はいう。超人形についての言及は、事実上ここで終る。そのあとの一〇頁ほどの最終部では、超人形を必要とする演劇のよって立つ世界像について若干意見を述べているが、基本的には、前半部で提示された図式の繰り返しをこえるものではない。そして、この部分のどこにも、超人形についての多少とも具体的なヘデッ

サン〕は示されていない。それは、クレイグが超人形のうちに目論んだ象徴性を、我々読者に差し向け、我々が今度は超人形を象徴的に「デザイン」することを期待しているかのようである。

そこで、超人形そのものに關してはこれくらいにして、さきに触れた「死」の世界のエッセンスを象徴的な身振りのうちに表現する」の点にもどり、〈身振り〉を手掛りとして、クレイグがどのような演劇の世界を構想しようとしているのかを、次に若干考察しよう。まず、クレイグの否定する身振りについて、彼は次のように描いてみせる。「我々を模写した」俳優がやおら立ち上る。顔は紅潮し、目は見開かれ、口は思わせぶりに開かれ、指は舞台の額縁からはみ出しそうに差し向けられ、手首の脈動をあらわにする。」それは、一言でいえば、感情過多な、誇張された身振りである。それに対して、クレイグの求める身振りは、あやつり人形のところで述べたように「嚴肅で、美しく、超然としている」ものでなければならない。また、すでに述べたことから明らかなように、前者の身振りは血と肉（生）に信をおくものであり、後者の身振りは「死」の世界のエッセンスに向かうものである。さらに、クレイグによれば、前者の身振りが血と肉（生）のなんらかの模写から逃れられないのに対して、後者の身振りは象徴を事とする。いま、一方を否定し、その上に他方の肯定を單に平面的に重ねるというのではなく、否定するものと肯定するものとが反作用し合うダイナミックな関係^⑩ととるなら、以上のことは、また、次のようにいうこともできよう。すなわち、血と肉の生を限りなく無化する（それは当然のことながら生の模写を無意味化する）身振りは、その無化する分

だけ限りなく「死」の世界を象徴するのだと。ここに、観客という視点をもち出せば、血と肉の生を模写する身振りは、観客に、観客の生との親近性を共通の基盤にして、模写された生に参加することを求める。が、それは舞台という、いわば特權的な「場」からの参加の「招き」であり、いずれにしろ、〈招かれた〉観客は第四の壁という虚構の壁にぶつからざるを得ない。生の模写は、だから、忠実な模写であればあるほど、虚構性を浮きたたせ、参加への「招き」は、〈招き〉の虚構であることを一層あらわにしてしまふ。クレイグは、それを虚偽だとして、模写の演劇に異議申し立てをするのだ。アラダイス・ニコルは、『演劇の發展』の中で「クレイグの芸術家としての努力の精髓は、写實的な手法のまやかしに対する異議申し立てのうちに見出される。……これらのまやかしに取って代るものとして、彼は象徴的な形式をおくのだ」と適切にも述べている。クレイグは、彼の求める演劇において、虚偽になる参加を初めから求めはしない。彼は観客を突き放し、観客との間に嚴然たる距離をおく。だから、身振りは超然としていなければならないのだ——彼は、見慣れぬもの、荒けずりなもの、ともいつている。いずれにしろ、それらは観客との距離を念頭においている。観客との間のこの嚴然たる距離の中で、彼のいう象徴は最もよく作用する。観客は、こうして、遠くから、あたかも距離に反比例して強く作用する象徴の像を垣間見るのだ。チェザーレ・モリナリーは、クレイグの演劇にふれて、「観客はただ敬虔な沈黙のうちに、そこにくりひろげられる幻想^⑪を見守るだけなのである。……観客は遠くからだだ賛美するだけである。演劇はまさしく幻想^⑫なのであ

る。^④」といっている。

しかし、クレイグは、この地点にとどまることで満足していないようだ。彼はもう一歩さきに進む。というのは、超人形の創造を説く個所で「それ（＝超人形）が理想とするのは、……忘我の像である。」といっているからだ。さきに触れた身振りの視点からすれば、忘我の像は身振りの静止＝零度であり、この零度を境にして、一種の逆転が生じるといえないだろうか。すなわち、モリナーリのいう観客の「敬虔な沈黙」から、観客の「忘我の像」との霊的な合一へ。身振りが静止する、象徴がその極に達する、このとき、観客はただ見守るだけの存在ではあり得ないだろうからである。観客は、超人形の忘我の像のうちに霊的に合一し、忘我の像（the body）を受肉するのだ。こうみえてくると、少なくとも超人形説で展開された限りでは、クレイグの求める劇場は神殿と重なり、彼の夢想する演劇は神秘的な演劇―ただし、聖書物語に材をとる神秘劇（mystery）とは違い、注⑤でも触れたように、プラトンの『パイドン』^⑤的靈魂^{ソレヒュー}を求める神秘劇―へと接近していることがわかる。

最後に、クレイグの演劇の世界を律する信条について簡単に触れておこう。ルネッサンス期を境にして次第に優勢となる潮流は、自分たちと関係のある生を芸術の中に認めなければならぬとする人々の要求に、芸術家が屈服していく流れであると彼はみる。それは、等身大の生への接近であり、彼の言葉にしたがえば、「ぶざまな生の陳述」への傾斜である。等身大の「生の陳述」は、やがて、生への個々人のかかわりを表現する一方で、他方自己主張ともなり、「偶然の一連の

告白」ともなる。彼は、この潮流に逆らって棹さすあまり、時代の流れを幻想の上で一挙に逆行して、その眼差しをはるかな過去の光に向けるもののようである。古代エジプトや古代インドの、名をとどめぬ偉大な巨匠たち―例によって、彼は具体的に説明しない―に触れて述べた彼の次の言葉は、演劇の「ヘデザイン」のうちにほのかに示される彼の世界を、信条の形で簡潔に表現したものといえよう。「個々人が、己れの個性をあたかも価値ある確かなものとして主張する考えにとりつかれるのではなく、一種聖なる忍苦（patience）から、理法の認める方向にしたがい、素朴な真理に仕える形で頭を使い、指を動かすことで満足する。」^⑥

クレイグの世界は、人間の生の矮小化・個別化以前の樂園を夢想しつつ、その聖なる世界を幻視^{ヴィジョン}させる彼の演劇は、素朴な身振りが素朴な真理を象徴する―象徴の媒体として超人形が求められる―儀式としての演劇、すなわち始源の演劇とでもいべきものに向かうのだ。

注

① 他の論文とともに『劇場芸術論』On the art of the theatre: Heine-mann, 1911 に収められている。同書は、その後、一九六二年に Mercury Books より刊行。本稿はテキストとして Mercury 版を使用した。以下に示す頁数は、すべて、この版による。

② 舞台意匠家でもあったクレイグは、この方面でも数々の意匠を考案し、二十世紀初頭のヨーロッパの演出手法に深い影響を与えたが、それらの多くは、実際化出来ぬものが多かったという。スタニスラフスキーにより、モスクワ芸術座の『ハムレット』の舞台意匠と演出のために招かれたクレイグが、この舞台のために考案し、用いる筈だったスクリーンの話は、彼の考案になる意匠の非実際のな面を端的に物語っている。「最

初彼(クレイグ)はスクリーンを金属製にしたかったのだが、(略)その重量を支えるだけでも劇場全体を建て直し、水圧起重機を設置しなければならぬほどだった。(略)「打ち合わせ通りのキューに従って、その都度私のスクリーンから一枚が、あるいは二枚つづきのものが動き出す―向きを変え前進し、後退し、開いたり閉じたりするのです」と、クレイグは公言していた。しかし、彼は―スタニスラフスキーの表現を借りれば―「これらの恐ろしく危険な壁」を操作する方法について全然考えていなかったのだ」(『世界の 前衛演劇』J・ルース・エヴァンズ、佐多真徳・石塚浩司訳、荒竹出版、六二頁)こうした彼の考案になる舞台意匠と彼の論文内容との間には、ある種の類似性がある。すなわち、両者とも現実との相関関係が希薄であり、そのため最良の場合は、未知の領域を幻視させてくれるが、最悪の場合は、幻影に過ぎないものになってしまう。

③
ここで「身振り」(gesture)とは、顔の表情、仕草、態度を含むものとして用いる。それは、言語表現を含むより広い概念である「演技」に即していえば「身体的演技」ということもできよう。なお、クレイグは、「劇場芸術、第一対話」(『劇場芸術論』所収)の中で、劇場芸術に触れて、「〈動き〉(action)が最も重要な要素である。劇場芸術にとって、〈動き〉は、絵画にとつての線描、音楽にとつての旋律と同じ関係にある。」と述べている。また、「〈動き〉というとき、それは身振り(gesture)と踊り(dancing)のことを意味し、それらはそれぞれ〈動き〉の散文であり詩である。」とも述べている。筆者が、クレイグの演劇の理解のための手掛りとした身振りは、「劇場芸術、第一対話」に述べられた言葉に従えば、「〈動き〉の散文にあたる、ということになる。なお、クレイグの超人形説をめぐる、演技における感情の問題を演技の創造主体の感情と感情の表出との二面から詳述したものに、山内登美雄「演技の原点―俳優超人形説をめぐる―」(『現代演劇』11、南雲堂)がある。筆者の小論は、不十分ながら、クレイグの演劇の世界の理解にあるので、演技創造との関連には立ち入らなかった。筆者の論点との関

連で言えば、山内氏は、上記論文の後半部で、「視覚」「動き」「象徴性」を重視したクレイグ式の演劇は、その志向において、のちの不条理劇と似ている、と述べている。

④

⑤

英語の life。生命の他に、生活、人生、生き方を含む。

血と肉の生に対峙するものとして死を強調するとき、クレイグは大抵大文字でそれを書く(以下、大文字の死は〈死〉と書く)。それを説明する個所はないが、クレイグの論旨と彼の使う比喩的な言辭から、およそ読みとれることは、大文字の〈死〉は血と肉の生の反義語でありながら、同時にそれ以上に、心・精神・靈魂・神へとつながる領域を象徴するものとみていいと思う。だから、〈死〉は「すぐれて全き生」であるといった表現がでてくる。また、二つの図式を重ね合わせるとき、そして、クレイグの力点が圧倒的に〈死〉におかれるとき、そこにプラトンの『パイドン』で展開されているような靈魂(ψυχή)の刻印をみることも可能だろう。特に、『パイドン』66d-e (εἰ μέλλοιμι ποτε καθάπερ τι εἶσομαι, ἀναλαμβάνω αὐτόν καὶ αὐτὴν τῇ ψυχῇ θεατέον αὐτὰ τὰ πρᾶγματα...) (もしも何かを純粹に知ろうとするなら、それ(肉体)から離れて、魂そのものによって、事物をみなければならぬ)および 67a-b (καθὰποὶ ἀναλαμβάνουσιν τῆς τοῦ σώματος ἀποπόψιν, ὡς τὸ εἶδος μετὰ τοιοῦτον τε ἐοικυῖα καὶ πρᾶξιμα καὶ ὁ ἦμαρ αὐτῶν πᾶσι τοῖς εἰσπαύσι, τοῦτο δ' ἐστὶν ἵσως τὸ ἀληθές) (肉体の愚かさから離れて清浄なものになれば、多分、われわれは上述のごとき(清浄な)人々と共にあって、しかもまた、われわれ自らも汚れなきものをごとく知ることになるだろう。(この汚れなきもの)それが、おそらく真実というものののだ)の個所は、クレイグが単に言葉をかえて言っているにすぎないと思わせるほどである。他に、80e, 81a 等々参照。(テキストは、Ioannes Burnet の校訂になる Platon Opera, Tomus I を使用。なお、邦訳にあたっては、『プラトン全集、1』(角川書店)所収の村治能就訳および『世界の名著、プラトン1』(中央公論社)所収の池田美恵訳を参照させていただいた)。ただし、つけ加えるならば、『パ

イドン』的段階での靈魂、と限定詞をつける必要があろう。なぜなら、E・R・ドッズによれば、プラトンは『バイドン』に述べた説にいつまでも満足してはいず、心の奥底に潜む非理性的要素の認識（靈魂は善の原因ともなるが、また悪の原因ともなる）にも向かい、靈魂の概念を拡大したというから。（E・R・ドッズ著、岩田靖夫・水野一訳『ギリシヤ人と非理性』（みすず書房）の第七章および同章の注参照）

⑥ On the art of the theatre, p. 74.

⑦ *ibid.*, p. 74.

⑧ 原文は reproduction of Nature。大文字で書かれている〈自然〉とは、彼の文脈では、血と肉の生に属し、その生をはぐむものの総称として使われているように思われる。

⑨ On the art of the theatre, p. 81. なお、注⑨～⑫の訳は、左記事典の筆者分担による抄訳のうち、言葉を若干かえたり、一部補足したりしてのせたもの。（『世界演劇論事典』、評論社、五〇一―五〇二頁）

⑩ *ibid.*, p. 82. なお、この引用箇所を含めた前後の箇所で、クレイグは、あやつり人形を代名詞 *he* でうけているが、引用文中に「女主人公の顔」とあるのは、クレイグの最も否定するタイプの俳優が、主役を演じる女優のうちにあったことを暗にあらわしているためか。

⑪ *ibid.*, p. 82.

⑫ *ibid.*, pp. 84-85. 引用文中の「忘我の像」の原文は the body in trance°.

⑬ *ibid.*, p. 89.

⑭ このような関係を想定させるものとして、ここでは二つだけあげておこう。一つは、〈死〉と呼ぶ靈魂は影 shades として表わされ、その影は「生き生きとした色や光、明確な形象」をもつとするクレイグの逆説的な表現。その二は、洋の東西を問わず、偉大な、また小さき神々の創造者に触れて（彼らは）この世におけるあらゆる悲しみや馬鹿騒ぎと丁度平衡をなすように、遠くから垣間見られるあの同じ安らぎと喜びを与える」と述べている箇所（同書八五―八六頁）。すなわち、この箇所は、この世の悲しみや馬鹿騒ぎ（生のマイナス要素）が大であれば、それだ

け〈死〉の安らぎと喜びも大である、とも読める。

⑮ Allardyce Nicoll: The development of the theatre, Hartrap, p. 210. チャザレー・モリナリー著、倉橋健訳『演劇の歴史』（下）、パルコ出版、一四六―一四七頁。なお、モリナリーは、引用した箇所につづく文で「事実、それは、幻想・瞑想・知識の意が含まれている〈テオリアン（*theoria*）〉というギリシヤの概念によって規定したほうがよいかもしれない。」と言っている。

⑯ 「俳優と超人形」の最後部一〇頁では、古代エジプトの彫像や古代インドの寺院のことが、なかならず古代ギリシヤの、神殿の近くに設けられている劇場のことが、具体的な説明ぬきに、まるでイメージの灯を次から次へと灯すように熱い口調で語られている。

⑰ On the art of the theatre, p. 87. なお、引用文中の「指」には、忘我の像としての身振りの静止状態にあって、身振りとして辛うじて許される「指」―それは素朴な身振りの象徴語でもある―という意味と、超人形を操る、理法に従い素朴な真理に仕えるものの「指」という意味とが含まれていると思われる。